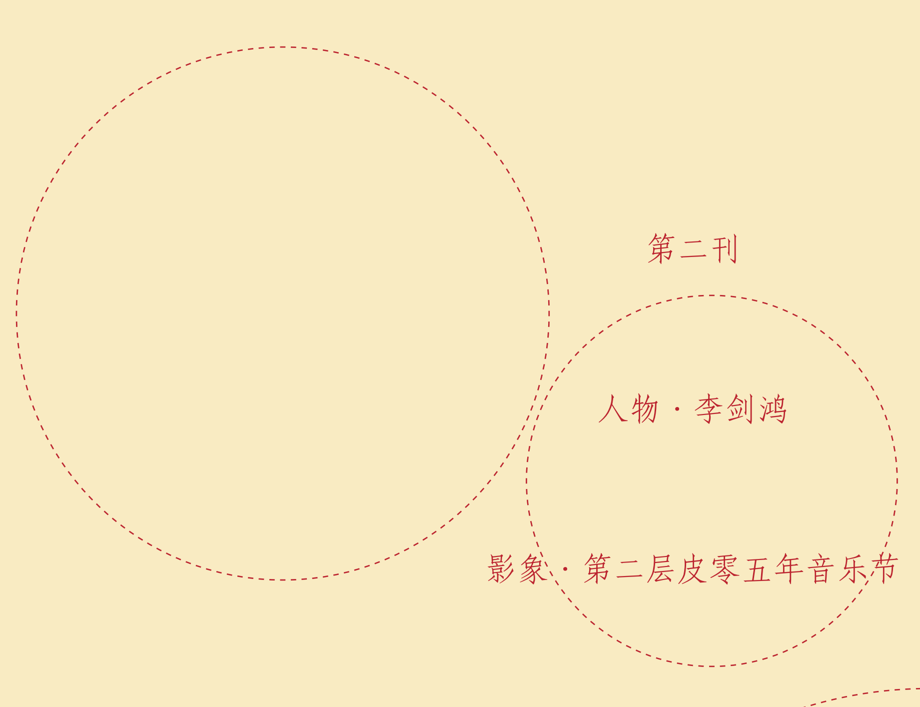

CSA
中国声音前线
01 2006





第二刊

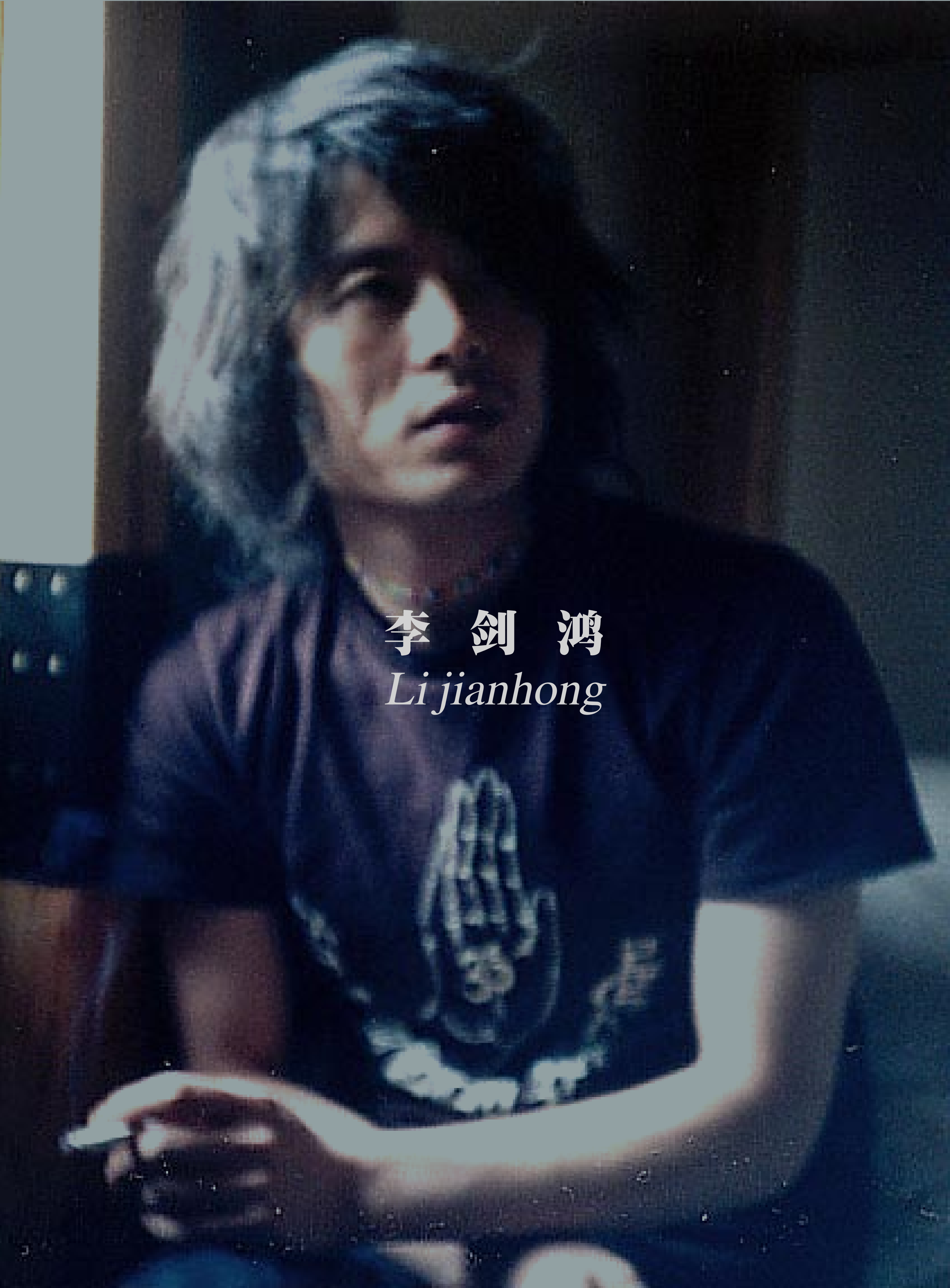
人物·李剑鸿

影象·第二层皮零五年音乐节

译文·音景创作和电子原音规范的颠覆/Andra McCartney

现场· 水陆观音，一种生态

二零零六年一月


李 剑 鸿
Li jianhong

李剑鸿（Li-jianhong）

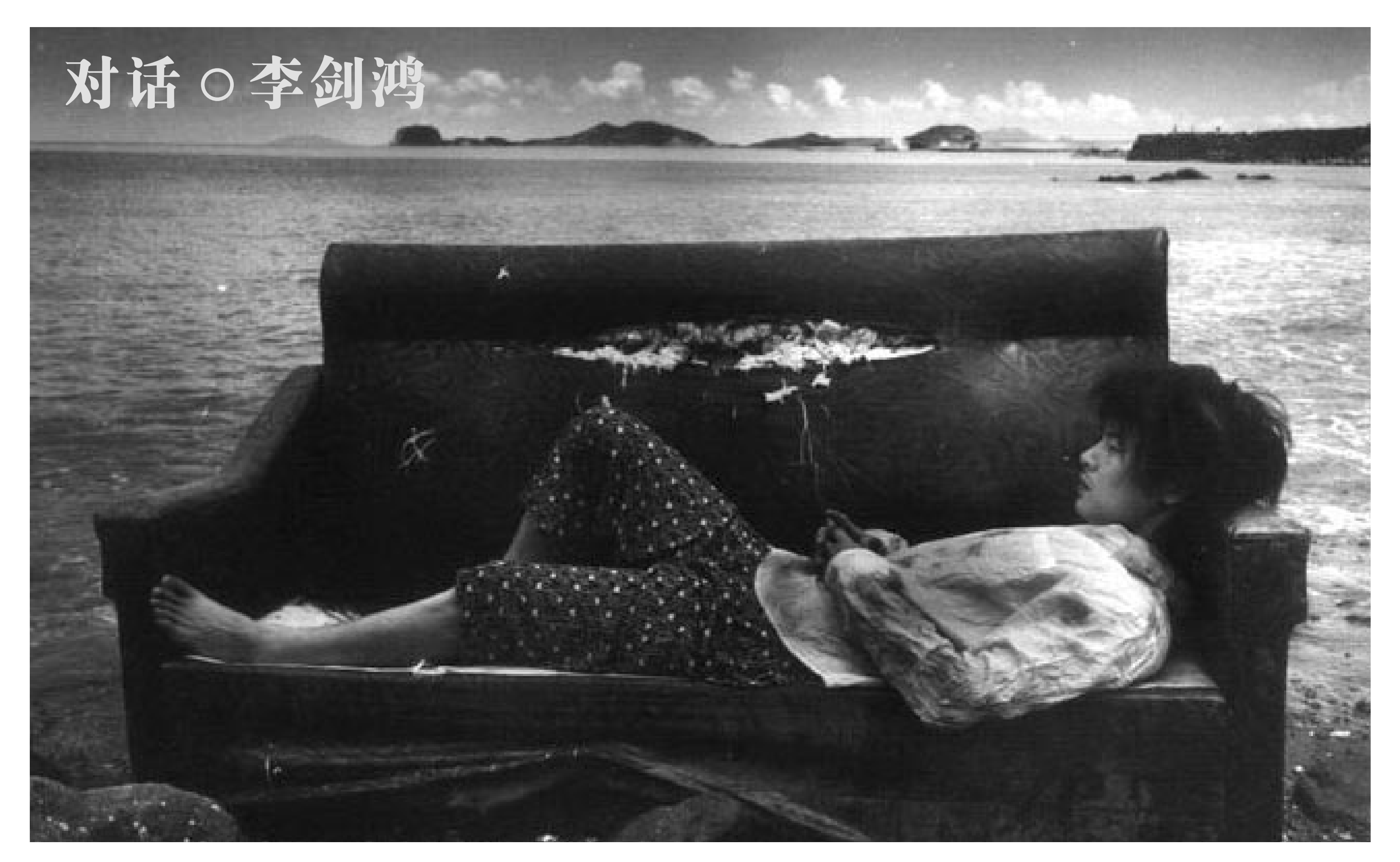
1975年3月13日降生于浙江奉化。
现时中国最重要、最活跃的噪音/声音艺术家之一，擅长以电视机、接触式麦克风与效果器，或者吉他调制出强暴的噪音。第二层皮乐队（Second Skin）、D!O!D!O!D!乐队组建者，“淘米社”艺术团体（Tomeclub）组建者之一，第二层皮独立唱片公司（2pi Records）主持。被国际著名噪音艺术家 Zbigniew Karkowski 誉为“中国最好的噪音艺术家”。策划和演出2003—2005年三届“第二层皮音乐节”。2004年十月在法国巴黎“白夜”艺术狂欢节作个人演出。2003年十月应中国美术学院分院视觉学院影视动画系邀请，以“国外另类音乐探访”为题作专题讲座。2004年六月，应杭州中国美术学院新媒体系邀请，以“现场行动——浅析当代噪音艺术”为题作专题讲座。

主要演出
2005.11 第三届第二层皮音乐节 杭州
2005.10 寓。言 中国当代艺术展 杭州
NOISHANGHAI 2 上海
2005.6 大声展北京站
2005.5 第二届大山子艺术节 北京
2pi出神系列上海站
大音声派对 杭州
2005.3 Park19 即兴造音剧 广州
2004.11 第二届第二层皮音乐节 杭州
2004.10 巴黎Nuit Blanche艺术节 法国
2004.9 “家庭暴力”系列演出 杭州
2004.2 “打开天空”实验电子音乐会 上海
2003.11 第一届第二层皮音乐节 杭州
2003.10 白塔岭当代艺术展 杭州

主要作品：
2003.9《在开始之前，自由交谈》(2pi)
2004.8《RTV-702》（2pi）
2005.2《大戏文》（2pi/tiramizu）
2003.7《我的起义》（第二层皮乐队）(2pi)
2005.7《Ghost Temple》（D!O!D!O!D!乐队）(2pi)
2005.10《Live in Nanjing》（D!O!D!O!D!乐队）(2pi)

其他作品：
2003.11《癌症楼》（癌症楼乐队）（m.ch/淘米社）
2004.6 《另两位同志+颜峻+李剑鸿 杭州站现场2CD》（sub jam）
2005.11《various artists--emotions:from somewhere to nowhere》（豆腐唱片）

英文：
《Talking freely before the beginning》
《RTV-702》
《Drama Script》
《My Uprising》（Second Skin）
《Ghost Temple》（D!O!D!O!D!）



你在学生时代最初是进入绘画的学习，然后组乐团从摇滚到噪音，直到个人最纯粹的声音创作，讲述一下在这么长的过程当中,对艺术创作的一些态度上的转变.

恩，高中开始接触到了摇滚乐。不过那时候基本认识的也只有重金属，好象全国上下都只有重金属，连Ramones一类的PUNK乐队我都是当作金属乐买来的。然后就跟几个同学敲敲打打地模仿了一阵子，开始觉得除了画画以外，还有一些更加好玩的东西。

进入大学之后不久就基本对画画失去了兴趣，这跟我报考的设计类专业有很大的关系，原先我想着的是纯艺术类的专业，所以商业设计这个专业有点不太对胃口。当时报考专业的时候根本就没去想过，非常作孽的一件事情。于是大学里基本热情都投向了摇滚乐，也零散组建了几个乐队。毕业后组了一支PUNK乐队，喧闹了一阵子后又觉得不过瘾了。

当时正好对sonic youth、pussy galore和my bloody valentine一类吉他噪音乐队产生了兴趣，并且开始着迷。于是又想做一支吉他噪音乐队，1999年就成立了第二层皮乐队。其实包括早期的第二层皮乐队，基本还是在模仿和摸索阶段，真正自我的东西不是很多。在真正接触到Zbigniew Karkowski，灰野敬二，Merzbow一类大音量的音乐后，我知道这可能是我最想表达的一种方式了。虽然当时也对Stockhausen,John Cage,Helmut Lachenmann一类作曲家感兴趣，但我做不到，我没有正统学过音乐，我也不会作曲。一些先锋/自由爵士我也一直迷恋，但我发现我还是更喜欢噪音音乐。

我想在以后也有可能会去尝试创作或者跟别的音乐家合作一些其他类型的音乐，比如涉及一些迷幻音乐，爵士音乐，或者其他什么类型的音乐，谁知道呢。但基调应该还是噪音。

你会认为自己的创作体系是根植在西方艺术理论之上的吗？

不完全是，应该是早期的会受一些西方理论的影响，而目前我觉得在精神得到更多支撑的应该都是一些东方的理论。或者不应该说是理论，说感悟会更贴切一些。

西方的艺术理论肯定影响过一阵子，这是我们逃脱不了的。无论是音乐上那些上世纪一二十年代出生的先锋作曲家，还是文学上的垮掉派，法国新小说，还是艺术上的激浪派等等。在我们还在学习和了解的阶段，还没有找到合适自己创作的理论依据的时候，这些都像是我们的必修课。但这些最后就是课程，你学习过了，了解过了就可以了。我想对我目前创作上来说是起不到什么真正的作用。

东方有更抽象的理论。越无形、抽象的东西让你思考的余地和空间就越大。哪怕金刚经的随便一句“应无所住而生其心”，或者《礼记》的一句“凡音之起，由人心生也”都可以发展成你自己的一套创作理论，够你了悟一辈子了。

噪音对你来说意味着什么。

一颗平常心而已。

平常你酷爱搜集道家以及佛家方面的书籍，这些书对你的音乐创作有何影响。

没什么直接影响，道教本来就是一个俗教，我就喜好其中的一些符咒、法术和炼丹术而已，那些炼丹的道士都是浪漫的幻想主义者，可爱，很好玩。我也是个幻想主义者，一直都生活在幻想当中，所以喜欢。但在精神和思想上对我没什么触发。

佛教我只对禅宗比较感兴趣，禅对人性本质的体现和追求所表达出来的智慧，对我思考问题的方式和出发点有很大的帮助。有时候会让我对一件事物思考变得更本质。有时也会让我生活得更轻松、有活力，会更健康一点，对我个人生活应该有一些帮助的，活得越本质就会越轻松。所以没事情的时候还是蛮喜欢看看这些禅僧的生平故事和公案。但我不是一个禅学研究者，还没这么深入。

当然肯定也会联想到音乐创作上去，比如想着音乐的本质是什么，当然也是“心”的问题。于是就会去想着怎么舍弃一些形式上的东西，以其本质——直接用情绪触动它，那出来的肯定就是你心里最想展示的东西。

你一直都主张音乐的精神性，你自己如何归纳自己音乐创作的精神。

我没去归纳过，我只想怎样把我的情绪更准确、更直接的转化为音乐。我比较追捧的就是《礼记》的这句“凡音之起，由人心生也”，很朴素，很本质。也是我唯一的创作理念。其他的就很少就考虑了。

另外，我听自己的音乐经常会听着听着就昏睡过去，不知道为什么。不知道别人会是什么感觉。



你最初建立了第二层皮乐队，从摇滚到噪音，后来，又以个人的身份，利用吉他、电视机采样进行创作和现场表演，当大家都认为你将会放弃乐队形式，更着重于个人化的声音创作时，在今年又再次组建了乐队—D!O!D!O!D!。很多乐迷都认为，这是你在音乐艺术旅程中的一次回归。你自己是怎么看待的。

我想并不存在着什么回归的问题，去回归什么呢？我有很多方式的创作欲望，无论采用什么方式来创作音乐，其实结果都一样，就是怎么让自己的情感得到比较好的体现。我不觉得在D!O!D!O!D!里，跟我个人用电视机的噪音反馈表演有什么区别。有时我还会想着做一个真正的迷幻乐队，结合六七十年代的迷幻音色跟Karkowski般的浩大气势，这绝对也会是体现我内在情感的一种良好途径。如果做了，就可能会是第二层皮乐队的延续和新方向，也有可能会是新的乐队。谁知道呢，这些都是我每天冒出来的想法里的其中一些，膨胀得到位了，我就会自然去做。

只要能把我的情绪体现得淋漓尽致，我都想去尝试和实践，跟回归没什么关系。我个人也会一直进行创作和演出，彼此之间只会是联系，不会有影响。
想想音乐的空间实在是太广泛了，它就是一个浩瀚的宇宙。只要你内心的能量够强大，多么浩瀚的宇宙都会被你创造。

介绍一下你在平常创作中所用到的一些器材和如何运用这些器材来制作你的作品。

很普通的一些器材。一台二手的Mackie调音台、M-Audio声卡、电脑、部分模拟效果器、传统器乐、电视机，以及一些麦克风、老唱机、磁带机、打击物品等零碎物件。录音软件就更普通了，Cool Edit Pro 2.0，白痴都会用。其他一些混音、调变音色用的插件就不说了，杂七杂八的。

如果是个人作品，我一般都在自己的家里完成，如果是乐队或者其他合作形式的我们有一个排练房，虽然很破旧，但制造噪音不成问题。

你比较擅长利用模拟效果器来处理采样，接下来，除了电视机采样之外，还将会用什么样的方式来做现场个人表演。

这段时间在想着和实践着的一个事情，就是如何用吉他在现场演奏出那种庞大的、连绵不绝的、泥石流般滚动的噪音，同时它又应该是非常人性、迷幻、感情充沛的。其实这也是我一直想要去接近的一个东西，只是心里想要的跟实践中的总差那么一点距离。所以从《在开始之前，自由交谈》到《大戏文》，到最近一些吉他演奏方式我总是在想办法接近自己想要的那种效果。

目前实践得这种庞杂、迷幻的演奏方式已经跟我想体现的情感世界很接近，所以我会作一些个人表演和出一系列的作品。第一张的现场作品《一沙一世界》最近就会推出。

是否可以进一步的介绍一下你目前实践得这种庞杂、迷幻的演奏方式。还有这张即将要推出的作品《一沙一世界》的一些基本信息。

恩，我几年前改装过一把吉他，把几块效果器的电路板安装在吉他上，输出的时候分为两路，一路是正常的吉他演奏，而另一路就是通过这些线路板用一些线头接触产生短路，还有各种锡纸和金属片的摩擦等来干扰。想在演奏中产生一些庞杂的效果。因为安装在吉他上，所以演奏中操作可以是同步的，会很丰富。我自己在实施中效果很好，但在找工人安装的时候出了问题。也损坏了我唯一一把用过的两千左右的吉他，日本的芬达，以后就没用过比这更好的吉他了。

在没有资金的情况下，我不能再冒险，所以我现在想的是简单的分为两路输出，一路作为厚实的低频，而另一路就是尖利的高频。它很庞大的，出来的效果也是我理想中的。但我想还可以做得更好一些，因为还没有达到我随心所欲的感觉。迷幻只是我想象中的一种演奏方式而已。

《一沙一世界》是2005年10月份在一个中国当代艺术展的现场作品。当时只有几个朋友和民工观看了整个演出，但我感觉不错。录音后我觉得低频还可以再加重一点，应该还可以再沉重一些，后来大钧就在混音的时候又加重了一些低音。效果更好了。



《在开始之前，自由交谈》是你在零三年发表的个人第一张纯吉他噪音作品，当时因此获得了诸多好评，你个人更是被卡考夫斯基誉为‘中国最重要的噪音艺术家’。当时有什么感觉。能否讲一下这张作品的创作过程和它对你的意义。

说实话，这个东西得到的好评出乎我的想象之外。我想它在国外得到好评跟他们对中国新音乐感兴趣是分不开的。

当时也就是一个欲望而已，觉得应该做这么一张唱片了。当天下午这么想着，然后当天下午就直接录音了，即兴演奏了一个小时左右，全部记录了，就成了《在开始之前，自由交谈》这张专辑。过程很简单，拿起吉他，眼睛一闭，顺着这个情绪一路奔跑下去、边演奏边发展，渐渐地让它成为一个庞大的世界。然后当我觉得累了，身心也掏得差不多了，就自然结束了。

我也从来没去想过它对我有什么特殊意义，在制作前就没去考虑过，完了也没去想过，到现在也一样，这只是我所有作品里很普通的一个。最多就是这是我的第一张个人专集而已。

在你这么多的乐团和个人作品当中，你最满意的是哪一张。

都差不多。每一张新唱片出来的时候，都是我最满意的时候。新唱片一出来，以前的作品就很少去听了。

你在现场表演的时候，似乎完全投入到自己制造的声响当中，形体忘我的随着声响运动而运动，但你同时又对整个表演的作品进行了非常严密的控制，这是如何做到的。

非常严密的控制有点夸张了，我很多时候都是随机的。只是我在演出前会去想一下，我这次想要表演的是要一个怎样的走向和效果，其他的就很少考虑了，只要仪器不出问题，就全靠当时的一股情绪支撑在那里。感觉到位，就会表演的好一点，反之，也会有很一般和糟糕的演出现场。

我是很少刻意在演出前去做非常严密的计划的，我知道只要那些巨大的声音一响起我就应该做什么了。说实话我不太喜欢那些经过详细编排、计划，然后在现场精确的把它Play出来。对，效果当然好了，但还不如直接买我的唱片更好。

你在从事声音方面的创作外，还会进行一些声音装置和录像作品的创作，能否给我们介绍一下，这次零五年的‘礼物’当代艺术展上你的作品。

一件普通的作品而已，没有更多的钱去完善它，有资金我想完全可以做得更好一些。
作品叫《留言板》，就是在展览入场的大厅，来参观的观众和艺术家都可以在上面随便签名，或者写上、画上你任何感兴趣的信息。然后把这些文字信息就及时转化为声音信息。
留言板是一块透明的有机玻璃，你可以看到背后吸附着很多的接触式麦克。所以在留言板的任何角落写字你都可以听到很大的声音。应该来说是一件很轻松和开心的作品，大家都愿意在上面写字、涂画，互动性比较强。



中国声音艺术的创作者们在这几年的发展中不断的深入，分流也逐渐清晰。你是如何定位自己风格、取向。

我想我应该就是一个噪音音乐创作者。虽然有时我也会作一些声音艺术的作品，或者做一些声音装置，但我的绝大部分兴趣还是在噪音音乐上，只是一个噪音音乐创作者而已。

至于风格我也说不好，反正我知道，一听就知道：恩，这个就是我自己的音乐。

目前国内创作者基本就分为两者，一个是对“音”的注重，一个是对“乐”的注重。我更注重于“乐”——情感。所以我也不可能是一个先锋的声音艺术家，因为我只注重于情感，对研究声音本身品质和开发性的兴趣远远不如对它所传达的情感来的大。

你零四年在中国美术学院做过一次‘当代噪音艺术浅析’的讲座，当时你大概讲了哪些内容。

谁知道啊，早忘了。大概就是讲解一些当代噪音艺术发展历史，个例推荐，现场创作演示什么的。也播放了一些欧美、日本噪音艺术家的音乐和录象，挺简单的，也没讲什么理论。

其实没多大意思的，我自己也很少听讲座的，我喜欢听讲课，像做化学实验一样的一堂课一堂课演示过来，那我比较喜欢听，也就是希望实践的东西多一点。我这个讲座也是属于混饭性质的，不过就是混饭的场所高级了一点。

零五年的第二层皮音乐节，少了你个人的表演，是否因为忙于策划，还有，你觉得当时D!O!D!O!D!与Maqido的合作表演是否满意。

恩，感到有点分身乏力。之前有想过同时利用几台电视机的显象管来控制电视屏幕的变化和声音变化的表演，是一个半装置性半表演性的演出。后来忙着忙着也就懒得花时间去实践了。另外积木跟黄锦也想参加今年的音乐节，而Maqido之前来信表示想两天都表演一下，那我想干脆我们就一起演出吧，于是就全部扎堆到D!O!D!O!D!里面了。

而且说实话，如果你是策划活动的人，就很难全身心投入到演出中去，分心的事情太多。怎么样圆满结束这次活动应该是我想得最多的事情。

跟Maqido的合作还可以，我了解他的音乐，所以合作起来不是很难。

对于这次音乐节，还有哪些艺术家的表演给你留下了深刻的印象。

大体来讲，我觉得今年的2pi音乐节大家都表演的很轻松，然后好象就是一块整体。两天下来有铺垫、衔接、高潮，感觉好极了。整个两天的音乐节下来就好象是汇成了一个大作品，感觉很奇怪，我想这跟大家比较轻松的状态有关。可能也只是我个人的感觉而已。

个人印象比较深的有周沛和Hetleveiker合作的多媒体表演，低科技但互动性强，如果不是投影仪出现问题，这会是场很好的表演。日本的Maqido，性情音乐，简单朴素但专注直接，所有音符的起伏、转变，都被他准确控制在自己的情感当中。然后就是大钧的作品，尤其是后半段，这是我听过今年最感动的现场之一了，觉得甚至比去年的还过瘾。这么机械、冷冰冰的脉冲能组合成如此迷幻、庞大的气场，很难得。发现他有一点很可贵，那就是很人性化，很温暖。台下也有人说他的现场是很冷峻、机械的，但我觉得完全不是这样，我觉得一直很温暖，很人性化，感情充沛。你完全可能在他的现场温暖的耗掉一个下午的时间而毫无知觉。

其他的参加艺术家像Nakanati +Chen Duo、颜峻、王长存、Torturing Nurse和徐程、金闪+陈伟、朱剑辉、D!O!D!O!D!也各有看点和精彩之处，有细腻精致可雕琢的，有大刀阔斧爽快到底的，有激情完全能量体现的，也有稳重见功底的，每年每次音乐节总会有一个大的感觉。总之，我觉得今年的音乐节大的感觉还是一个词——轻松。这跟身体的劳累没有关系，只是身处现场所给你的感觉。

接下来有什么创作计划。

大大小小一直都有一些，个人的，乐队的，跟别的艺术家合作的都也已安排了一些。最主要的我上面也说了，我个人会出一个系列的吉他作品。

恩，希望在新的一年里，各位神仙、娘舅们都快乐地繁忙起来。快乐是首要条件，然后才是生存。

- 完 -

李 剣鴻

Li Jianhong （2pi Record, 2pi-002）

去年、上海から大量に新しい中国のアーティストのCD、CD-Rを持ち込んできた人がいて、説明を聞きながら一枚づつチェックしたのだが、殆どがコンピューターを使ったエレ・ポップ、テクノ、ラップ、中途半端なノイズ、が多く、後はJ-Popのようなものばかりで、やはり中国の音楽状況はまだまだだなと諦めかけていたところ、最後の数枚のところでこのCD-Rを聴いて驚いた。PSFからリリースしても不思議ではないほどの、サイケデリック感覚が溢れていた。全体的に灰野敬二の影響が色濃く表れていたが、この真摯な音に打たれて10枚オーダーしてしまった。店の常連さん達に聴かせたら好評で口コミで広まったらしく、あっという間に売りきれてしまい、追加オーダーをしたくらいで、予想以上の評判だった。まあ、中国のアヴァンギャルドというか、上海（中国）の新しい音楽の動きなどに興味を持っている人が多いということなのかもしれない。この李剣鴻が参加している第二層皮というグループがあって、それも、CD-Rでリリースされている。彼がリーダーなのかはわからないが、未完成ながら、なかなか良いグループで、メンバーの感性がバラバラで音のまとまりがあまり無いのだが、それが、どこかおもしろく感じてしまう不思議なグループ（音楽）だ。打楽器系の音がやや韓国的な感じで、曲によってはサイケデリック・シャーマン・ロックとでも呼べそうなものもあって、いまひとつというような曲との落差もなぜか楽しい。

一時、中国のロックをはやらせようとレコード会社といくつかの有名な音楽雑誌が組んで執拗に特集をしたり、その後、香港の女性ポップスを同じようにまとめて売り出そうとしたが、すべてのアーティストが洋楽のコピーの域を出ていなかったものばかりで、今では、まるで忘れ去られてしまったという事があった。今後、李剣鴻の記事でも載せてくれたら良いのだが、灰野敬二の本質さえ理解できない音楽編集者やライターばかりだから、それは無理かもしれない。

今、中国で急激に発展している都市が「上海」だが、以前の東京に酷似していて、様々な薄汚い欲望が渦巻いているようだ、そういう特別な場所からはそれらの悪いバイブレーションを否定するような対極的な動き（音楽）が必ず生まれる。それは必然的に少数派なので、すぐに多勢に影響を与えることはできないが、確実にその動きは途切れることなく続いて行く。東京では、高柳、阿部、吉沢、灰野、etcその下の世代は、ここには書ききれない程の優れたアーティスト達が今、活動している。決して、時流には染まらずに、それぞれが独自の音楽を追求している。李剣鴻を中心に、これからの上海の音楽状況の動きを注目していたい。（生悦住 英夫）



日本《G-Modern》杂志评论《在开始之前，自由交谈》

去年，有人從上海帶來大量中國樂手的ＣＤ、ＣＤ－Ｒ。我聽著他說明一張張大概聽過，絕大多數都是用電腦作的電子流行樂、techno、rap、半調子的噪音音樂，後面還有一些跟日本流行樂差不多的東西。當我覺得中國的音樂狀況也還不過如此而準備放棄時，在最後幾張ＣＤ－Ｒ中聽見這張，十分驚訝。整張充滿 psychedelic 之感，若說是 PSF 旗下的發行也不會讓人意外。整體來說表現出灰野敬二的濃厚影響，但我被其真摯的聲響所打動，便訂購了十張。我放給店裡的常客聽，得到的好評似有漸漸傳開，一下子就賣完了，必須再加訂，這樣的評價超乎我預想之外。嗯，也可能是因為對所謂中國前衛藝術、上海（中國）新音樂的動向有興趣的人很多吧。這位李劍鴻還有參加一個叫第二層皮的團體，也有發行ＣＤ－Ｒ。我不知道他是不是團長，這團體雖然未趨完全但表現極佳，雖然團員的感性參差不齊使音樂不甚統一，但就是奇妙地讓人覺得哪裡很有趣。打擊樂器的聲響有點韓國的感覺，也有可稱為 psychedelic shaman rock 的曲子，跟顯得老套的曲子的落差也莫名地有趣。

有段時間，唱片公司想炒作中國搖滾，與幾個有名的音樂雜誌硬是作了特輯，然後與香港的女性流行樂擺在一起賣，但所有的樂手都沒有超越西洋音樂的複製，如今已經差不多都被人遺忘了。雖然我期盼今後也會看到李劍鴻的報導，但如今有太多連灰野敬二的本質都不了解的音樂編輯與寫手，這大概很難吧。

如今，在中國急劇發展的都市「上海」，酷似以往的東京，有各式各樣骯髒的慾望襲捲著，而在如此特別的地方也必然會產生否定其邪惡 vibration 的對極運動（音樂）。他們必然是少數派，無法馬上對多數勢力產生影響，但確實這些運動會不休止地進行下去。在東京，有高柳、阿部、吉澤、灰野等與以下的世代，這些寫不盡的優秀樂手活動迄今。他們堅決地拒絕隨波逐流，各自追求獨自的音樂。我希望以李劍鴻為中心，關注今後上海的音樂動向。（文／生悅住 英夫；翻译／Wolfenstein.）

*注：李剑鸿居住于杭州，把他写入上海可能是生悦住英夫的笔误。


第二层皮零五年音乐节
影 象 回 顾


Torturing Nurse
酒吧
Since 2003
BAR
samick



颜峻


周沛


王长存
YAMAHA


Audrey Chen & Tatsuya Nakatani
Since 2003



陈伟+金闪


姚大钧


Marqido


朱剑辉



徐程


Hetleveiker
2Pi


D!O!D!O!D! & Marqido
酒吧
Since 2003

音景创作和电子原音规范的颠覆

作者：Andra McCartney
翻译：hitlike

译前小言

1.本文译给声音艺术的爱好者，同时也希望能对投身音景或广泛的录音艺术实践的朋友有所帮助；
2.文中“Soundscape”、“Electroacoustic”及“Musique Concrète”按姚大钧前卫音乐网相关文献勘定译法分别译为“音景”、“电子原音”及“具象音乐”，“Field Recording”按李如一曾经探讨的相对确切译法翻译为“实地录音”，其余术语均按惯常翻译选择最贴切叫法，人名均不做翻译；
3.翻译过程力求最大限度贴近原意，但只因个人空有一腔热忱而学识浅薄，纰漏谬误自不必说，还请里手高人指正。

原文见：http://cec.concordia.ca/econtact/naisa/soundscape.html

声音领域

西方艺术音乐的创作来源如 John Cage 1937年记述的那样开拓到了整个声音的领域，而电子原音领域的创作向这种假设提出了许多潜在的挑战。Barry Truax 认为“在音乐中环境声音的严肃使用对艺术领域的既定规范带有潜在的分裂性甚至颠覆性”（1995： 1），电子原音音乐能够将注意力从音调关系转移到声音的品质可能性上，结果，很多电子原音音乐使音乐分析的传统形式变得混淆起来（Tenney 1986：4）。而关注环境声音的音景创作，可以被看作是一种对传统分析和范畴化带有明显抵抗性质的电子原音音乐。

这个讨论仅限于在电子原音音乐的领域中有关环境声音（我将其作为音景创作提出）的严肃使用。电子原音音乐是西方艺术音乐近一百年来才发展出的一个独特流派，它需要较多器材上的财务支出，因而，至少到目前为止，还是多半为工业化国家的人们所实践，他们可以籍由商业投资建立开放的大音乐工作室。关于电子原音领域内的音景创作的地位，我的讨论所提出的观点也牵连到西方艺术音乐更广大的领域，同时保持对电子原音音乐规范的关注。此论述将分为三个部分：“环境声音的严肃使用”这个短语含义是什么，电子原音音乐的既定规范是什么，音景创作在本质上将这些规范分裂或颠覆到何种程度。

环境声音的严肃使用

声音之环境的概念是“音景”这个词语的要素，由 R. Murray Schafer 提出，他细述如下：

声音的环境（sonic environment），技术上讲，声音的环境的任何一部分均可当作研究的领域。这个术语涉及到现实环境，或诸如音乐创作和磁带蒙太奇所得的抽象结构，尤其当他们也被认为是一种环境时。(1977：275)

关于声音的环境，Schafer 提及：“时常存在的噪音阵列，愉快的与厌恶的，嘈杂的与柔和的，听到的和被忽略的，都时刻伴随在我们左右。”（1977：唱片封套注语）这种对声音的接受和 John Cage 的情况很相似，John Cage 说，只要使用电子工具，“任何能被听到的声音都能被用于音乐的目的”（1961： 4）。录音设备让世界上的任何声音都能被利用：可以将其从语境中孤立出来作为一个声音对象（sound object），或者在一个特殊的环境语境中，声音的相互关系也能作为关注的焦点。对于前述中 Schafer 所指的音乐创作和磁带蒙太奇所得的抽象结构，则牵扯到了音景创作中语境的重要性。

Barry Truax 阐明了语境的重要性：

在音景创作中 ... 环境语境很明显地被创作者保存、加强并加以利用，听者的过往经历、联想以及音景感知的模式是创作者所倡导的，因此也就被结合到创作策略中。创作者的部分意图也许仍是提高听者对环境声音的认识。（1984：207）

Truax 关注到了听者的经验、认识及感知和它们与声音环境之间的关系对创作者的重要性，这些都成为创作策略的一个主要部分。Hildegard Westerkamp 也将音景创作定义为一种创作者、听者和声音环境间相互关联的形式：“音景这个词语始终暗示着环境与个体、环境与群落之间的交互作用。”（1988： 3）因此，环境声音的严肃使用，依这些创作者看来，便是用声音的环境、它们的语境以及同听者作者的相互关系进行的创作。

对创作者、听者和声音环境之间关系的关注，是随着创作者的音景研究自然地发生的。Truax，Westerkamp 和 Schafer 三人于七十年代在加拿大的西蒙·弗雷泽大学就“世界音景计划”（World Soundscape Project）首次合作，这个计划由 Schafer 建立并指挥，肇始于他对噪音污染的关注，以及有关加拿大和欧洲城镇音景的重点研究计划基金的获得 [1]。工作结束后研究组成员编写了有关音景的研究和教育性的出版物。

“世界音景计划”（WSP）之后，这些创者继续着他们的研究和教育工作。1993年在班夫城成立的“世界调律联合会”导生了“声响生态学世界论坛”（World Forum for Acoustic Ecology）的建立，而它的总部便设在西蒙·弗雷泽大学。声响生态学的目的也总是和音景创作有所关联，比如 Westerkamp 就说她喜欢“将麦克风靠近那些细腻、安静、复杂的自然声音，然后放大突显他们...（这样）听者能够理解到它们在音景中所占的重要地位并给予重视”（1996: 19）。尽管鸟越（Keiko Torigoe）（1982）主要关注的是 WSP 中的研究和教育部分，音景创作只是顺带一提，但该计划的成员们创作了几个此类作品，而这些成员中的很多人本身就是创作者。这些作品被 CBC（加拿大国家广播）收录在十个小时的广播节目中，标题为“加拿大音景”（Soundscapes of Canada）。

Truax 在这个系列中讨论了各种创作方法（1996: 54-58）。全体创作的《夏至》（Summer Solstice）是在温哥华附近的一个池塘旁，按每小时两分钟的规律记录夏至日的一昼夜，从而表现一种时间的浓缩。Peter Huse 创作的《加拿大音标》（Soundmarks of Canada）将加拿大各地的重要声音并置在一起，这是空间的凝聚。还有几个作品是用典型的类比声响设备对声音作了电子处理，Truax 记述说这些作品语境中的声音仍然带有可辨识性，比如 Bruce Davis 的《皮尔斯之铃》（Bells of Perce）和 Barry Truax 的《音景研究》（Soundscape Study）。由于 WSP 委托要把研究、教育和创作集合在一起，所以创作者们只好在教育研究的广播节目中发表这些音景作品，这其中就包括 Murray Schafer 的一些聆听训练和课程。

Schafer，Truax 和 Westerkamp 都继续使用语境中的环境声音进行创作。Schafer 的环境作品，比如《致荒野湖的音乐》（Music for Wilderness Lake，1981），更着重强调特定场地的声响，有甚于电子原音，这个作品在野外的环境中使用了传统的乐器和人声。Truax 利用颗粒合成（granular synthesis）——是一种计算机处理，可将一段声音拉长，创造出缓慢运动的结构，展现其他方式下听不到的那种声音的复杂性。从1990年开始，他就一直用此类方法处理环境声音，比如作品《太平洋》（Pacific，1990）、《领土》（Dominion，1991）、《教堂》（Basilica，1992）、《歌曲的歌曲》（Song of Songs，1992）、《后天堂的序列》（Sequence of Later Heaven，1993）和《二元的力量》（Powers of Two，1995）等。Westerkamp 利用那三种方法在电子原音音景上进行了更广阔的创作，实际上，她所有的作品都使用语境中的环境声音，常在某个特定的地点亲自录音。她很多早期的作品，比如《城市漫步》（Walk Through the City，1981）和《街道音乐》（StreetMusic，1982）最初都是作给温哥华合作广播电台（Vancouver Cooperative Radio）的。她的《海港交响曲》（Harbour Symphony，1986）是1986年世博会上加拿大展团委托她创作的作品，这可算是在温哥华上演的最大的环境音乐事件。她最近的一些作品如《凉涎》（Cool Drool，1983）和《印度声音之旅》（India Sound Journal，1993），同样含有实地表演成分。Westerkamp（1994）记录说，音景需要在工作室工作和场地工作之间取得一个平衡，实地录音（field recording）的技术，比如如何去听声音的环境，如何近距收音（close-miking），如何在不同的天气条件下保护好设备，如何带着麦克风在一个地方移动，以及如何响应环境进行声音录制等等，这些都是和工作室里的工作同等重要的。

不仅世界音景计划中的创作者们有这种极好的观念，考虑用语境中的环境声音进行创作，其他地方的一些创作者也有很多进行着音景创作的，尽管他们也许从未使用这个称呼。有很多人是受到了 John Cage 早期作品的影响，将注意力集中到特定环境中的各种声音上。1954年，Luciano Berio 和 Bruno Maderna 特别为广播电台创作了一个作品，《城市的肖像》（Ritratto di Città），意大利城市米兰的一天当中的声音面貌。在法国，Luc Ferrari 的《几近于无 #1》（Presque Rien No. 1，1970）缩取了一个海滩上的黎明，这个作品的题注表达了类似于温哥华创作者们对听者经历和记忆的关注：

Ferrari 并没有强行抹去来自现实的素材源的任何痕迹，而是引用现实来唤起听者的经验和想象 ... 不失真的描写，虽只是海滩黎明的快速运动，它是电子原音化的自然摄影，是 Cage 式的现实尊重和“极简艺术”声响之梦相交织的结果。

在美国，Alvin Lucier 的《我坐在房间里》（I Am Sitting In A Room，1970）利用语音的多重录取让该房间的频率共鸣覆盖住作者的真实演讲声，这个作品中表演者朗读出的第一句话便强调了语境的重要性：“现在我坐在的房间和你所在的不一样。”[2] 美国的Pauline Oliveros 和 Annea Lockwood 都用特别的声音环境进行过创作，Pauline Oliveros 发表了《声音的冥想》（Sonic Meditation），一套聆听训练方法，类似 Murray Schafer 提倡的“洗耳”练习。最近他还组建了深层聆听乐队（Deep Listening Band），David Gamper，Stuart Dempster，Joe Giardullo，Thomas Buckner 和 Oliveros 一起在带有独特声响性质的空间中进行演奏，比如沃登堡水塔——华盛顿州的一个废弃水塔，其内可产生持续45秒的回音，或者焦油纸洞——纽约州卡茨基尔山区的一个废弃水泥矿厂（《穴居人的喜悦》（Troglodyte’s Delight），1989）。Annea Lockwood 创作了《休斯敦河的声音地图》（A Sound Map of the Hudson River，1989），从源头到入海口，描述了该河流各处的声音结构的变化。

综上所述，环境声音的严肃使用，意味着关注声音的语境和完整性，了解声音和其语境之间的关系，并利用听者对声音环境的联想和记忆进行创作。对语境的关注意味着创作者要经常选择特定地点中的声音进行创作，专心聆听这些特定地点的音源，声响关系，回响情况，以及声音的运动等等，因此才可从声音上理解它们，然后来表达这种理解。

电子原音音乐的既定规范

定义

要定义电子原音音乐遇到的困难之一便是——“电子音乐”（electronic music）和“电子原音音乐”（electroacoustic music）这两个术语经常混用，即便在大型的图书馆收藏中也不免如此（Schrader 1982: 3）。令问题更加复杂的是，“具象音乐”（musique concrète）、“磁带音乐”（tape music）和“计算机音乐”（computer music）这几个术语也时常与其相关联和重叠。许多文献对这个术语根本没有定义，取而代之的是以描述性的、包含什么或不包含什么为内容的历史记录。

德国人这样定义电子原音音乐：“全部或部分地使用电乐器（electrical instruments），放大或电子调变乐器，录音设备或计算机作出的音乐。”（1993: 5）这个定义和 Otto Luening 对电子音乐的定义大同小异：

使用电子仪器产生或调变出的声音，可能带有人声或者音乐乐器的伴奏，可能是现场演奏也可能是通过扬声器播放，这样的音乐统称电子音乐。（Luening 1975: 2）

Chadabe 定义音乐为“所有用电子仪器，不论是计算机还是合成器，或者其他特殊的设备，所作出的音乐”（1997: x）。所有这些定义都无一例外的将电乐器或电子仪器纳入必需，而且同样涵盖了使用增强工具和电子手段所作出的流行唱片音乐，将流行乐或其他种类的音乐包含进定义中的这种倾向在那些文字中随行文愈加明显。所有的这些定义都没有特别明确地包含环境声音采录，但也都未断然排斥。Jon Appleton 在他的定义中明确包含了具象和采录声音：“提到电子音乐，我的理解是创作者和计算机利用电子乐器和具象声音所创作出的音乐”（Appleton 1989: 69）[3]。很容易就能看出“电子音乐”和“电子原音音乐”为何会被混淆，在前述定义中很难察觉到这两个名称为何会被使用：他们看起来都指涉同一个范围，而且那看来还是一个非常开放的领域。

最详细最规范的定义是由 Barry Schrader 给出的。他将具象音乐定义为“任何使用声响学声音作为素材源”的电子原音音乐（1982: 2）。他后来在具象音乐的部分中探讨了音景创作。电子音乐是“来源或者说最初的声音素材经过电子地处理所得到的音乐，这其中经常要用到电子振荡器”（1982: 2）。他也描述了磁带音乐之于现场电子音乐，并创造了所有这些种类的图解分类学。

注意到所有的这些定义都涉及到了作品的素材形式。当作品同时用到了振荡器、原声和计算机产生的声音时，这些定义就有问题了。Schrader 使用概括性的术语“电子原音”来统涉之前那各种各样的方式定义出的音乐。

这个规范的定义带有如此强的概括性和包容性，以至于有点颠覆搅乱先前的那些定义的味道。尽管如此，值得注意的一点是他强调了素材——音源和设备或声音的产生手段。最先开设的两个电子原音工作室的是巴黎的法兰西广播电视台（Radiodiffusion Télévision Française，简称 RTF），和设在科隆的西德意志广播电视台（Westdeutscher Rundfunk，简称 WDR），无论旁人还是他们自己都将其描述为两个互相对立的工作室。RTF 的 Pierre Schaeffer 定义他所创作的音乐为具象音乐，因为它直接接触到了声音：

我不相信新的乐器，波或者波形，那些德国人傲慢地称之为电子音乐（elektronische Musik）的东西。在所有的电子音乐之前，我就被我的小提琴演奏家父亲和歌唱家母亲所感染，我们都是工匠。我的小提琴，我的嗓音，我在这个木材市场里再一次遇见了它们... 而我的卡车喇叭要探索的是和声音素材直接接触，不带任何电子干预。（1990: 26, my translation）

另一方面，WDR 工作室却想切断同外部声音世界之间的联系。他们应用的是振荡器产生的正弦波进行音乐创作的一系列技术 [4]，他们很少用采录的声音进行电子音乐的创作：

在电子序列音乐中... 一个单一信号的所有元素都要归纳到序列的主题中去... 如今，讲究的是声音的物理放大... 如同精密的科学数据... 所谓“人性化”的电子声音或许该留给那些缺乏想象力的乐器制造者们去谈论吧。（Eimert, 1955: 8）

两个工作室间人为造成的差别在几年之后终得消弥，尽管 Schaeffer 的第一个作品用了可辨识的声音源，但他也逐渐开始用声音包络来处理而使音源变得难于辨识起来。WDR 工作室的创作者们也开始使用原音作为电子音源，创作技术上也终于从序列音乐中超脱延伸出来。他们的方法也相对开放起来，从初期一直到最近 Michael Rüsenberg 和 Hans Ulrich Werner 的城市音景双CD的发表（里斯本，1994；马德里，1995）。而这具象音乐与电子音乐之间最初的差异似乎仍然残留在许许多多有关电子原音音乐的文献中，事实上，在这些书籍发行的时候，两种音乐类型间的差异已经大大减弱了。以偏概全地将磁带音乐作为具象音乐整体，会让人将所有的磁带音乐都同 Pierre Schaeffer （具象音乐的命名人）的美学目的相联系起来，从而使混淆的程度加剧。同理，将电子音乐这个词语牵涉到所有电子原音音乐也会使整个领域都与德式电子音乐的美学目的错联起来。

另一个让人混淆的是关于现场电子音乐（live electronic music）的部分。Manning 在1960年以后才将现场电子音乐看作是一个流派，可是在这很久以前就已经有人用早期的电子乐器进行电子音乐现场演奏了，1939年 Cage 的《想象的风景 #1》（Imaginary Landscape #1）便是一例。这个历史与流派混淆的真相是什么？ Pellman 的一段序言给我们提供了线索：

自半个世纪前的发端以来，电子原音音乐的领域经历了一系列显著的变更。与时俱进的新乐器和新技术不断涌现，这经常使老的电子原音乐器陷入崩溃的境地。（1994：xi）

德国艺术家们也主张技术革新是重要的：“音乐，人类最抽象的艺术，总是与其科技上的发展密切相关”（1993：5）。磁带的应用便是此“发展”的开始，振荡器的改良运用，然后是合成器，计算机和 MIDI 。只有当“六十年代的创作广泛应用现场合成器”（Manning 1985：187）时，我们才将现场电子音乐作为一个流派进行讨论，所以现场电子音乐便与一种特殊乐器的技术发展历程密不可分——合成器。此刻配合现场电子乐器的所有设备都被当作是有前例的，即便新的作品还都是做给二十年代的马特诺音波琴或泰勒明琴的，这些乐器也仍然难免因技术革新与发展而“陷入崩溃的境地”。

音景带有颠覆性吗？

回到最初的引文，Truax 认为音景音乐对电子原音音乐的规范带有分裂性甚至颠覆性。我的研究表明，音景音乐的确在电子原音音乐的世界范围内处于一个不稳定的位置上。很多创作者已经在贯穿整个电子原音音乐史的语境中利用环境声音进行了创作，可是，这些作品体现出的典范性也都不怎么明显。音景创作，作为一种磁带音乐，并不比其它电子原音音乐比如电子或计算机音乐更有价值，主要是因为在技术革新领域和声音对象的处理中，音景创作的目的已被误解成是一种简单的低限的处理方式。定义为模仿或标题音乐的音景和含纳听觉或音乐手法的电子原音美学形成了鲜明对比。我并没有见到谁使用传统的电子原音规范去定义音景创作，或许这就意味着，说音景不怎么具备颠覆性，莫如说他在电子原音音乐中有点孤掌难鸣了。音景作品很少在世界性的选集中出现，这我已经谈论过了。

当然在加拿大语境中并不是这样，加拿大的合集中音景作品的数量要远远多于那些世界性合集中的此类作品。Guérin 在《加拿大广播电子原音合集》（Radio Canada electroacoustic collectio）的注文中谈到了世界音景计划对加拿大电子原音创作的影响：

Murray Schafer 在西蒙·弗雷泽大学建立了声音研究工作室（Sonic Research Studio）.... Schafer 很快获得了国际声望，不仅是因为这种音乐，还因为世界音景计划使声响学风景的概念得到了提升。通过和几位音乐家和研究者的合作，如 Barry Truax、Hildegard Westerkamp 和 Jean Pich¨ 等，Schafer 研究了我们城市和文化的声响环境，提供了解决城市生活中噪音与音色问题的新途径，并且号召创作者们积极投身这个行列。（liner notes 1990: 4, my emphasis）

另外，Guérin 还指出了 WSP 和声响生态学概念对魁北克电子原音音乐发展的重要意义。[5] 世界音景计划传授给加拿大创作者的音景模式是其他地方的创作者们所无法得到的。虽然在加拿大电子原音音乐界，音景创作被公认为是行之有效的形式，但在加拿大以外却并未得到这样的公认。世界性的选集中加拿大音景作品出现的次数明显不如其他电子原音音乐多，这我前面提到了，另据我的调查，在世界性的图书馆中同样少得可怜。过去四年里，有几张音景 CD 陆续在国际上发表，这当然标示着该领域终于得到了一些认同。尽管如此，这些出品非常新，并且和其他类型的电子原音音乐相隔离。如果电子原音领域的规范已经由于音景音乐的存在而发生了改变，那应该会有相当数量的音景作品被收入典范才对。

电子原音音乐的国际规范将这一领域划分成几个不同的范畴。对比电子的、听觉的、绝对的、抽象的范畴，音景创作很大程度上还是被归类到具象的、模仿的、主题式的、从素材抽象出句法的范畴。要想让音景创作在世界语境中带有真正的颠覆性，那就必须先将使其趋于边缘地位的二元性根源解构掉。

这篇文章的文字被修改过。完整版最初发于2000年春/夏季《SEAMUS》杂志（SEAMUS：美国电子原音音乐协会），后来在同年的《eContact　3.4》上再次发表（eContact：加拿大电子原音音乐协会期刊）。此文部分来自 Andra McCartney 1999年加拿大多伦多约克大学时的音乐博士学位论文：《Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westerkamp》。本研究得到了加拿大社会科学及人文研究委员会的大力支持。

Andra　McCartney，音景艺术家，于魁北克康戈迪亚大学传播学系任教讲授媒体声音。更多请至：http://andrasound.org 。

注释：

[1]. 见 Keiko Torigoe 1982年就此研究和根本原理的讨论。

[2]. 系由声音艺术联盟（Sonic Arts Union，成员 Alvin Lucier, Gordon Mumma, David Behrmann and Robert Ashley）结合表演空间所创，如 Mumma 的《角笛舞》（Hornpipe，1967）和 Lucier 的《晚祷》（Vespers，1968）。我选择了 Lucier 的《我坐在房间里》（I Am Sitting in a Room）进行讨论，因为它通过文本关注到表演的空间。

[3]. 我猜测这个后来的定义会将 John Cage 这类创作者的作品排斥在外，因为他已经去世了！

[4]. 序列主义的定义：“五十年代早期欧洲序列主义者所创，序列主义指这样一种创作技巧，作品中的每一处——不只是音符，还有响度、音品、时值、力度，其他所有可想象到的声音参数——都以相同的数列或者级数为基础，这样就制造出一种每处细节都有组织性的总体结构”（Chadabe 1997: 37）。

[5]. Guérin, François. “Aperçu du genre électroacoustique au Québec.” Circuit: Électroacoustique-Québec: L’Essor 4 (1-2), 1993: 15.



水陆观音，一种生态

· 颜峻

很多人要求解释“水陆观音”的含义。

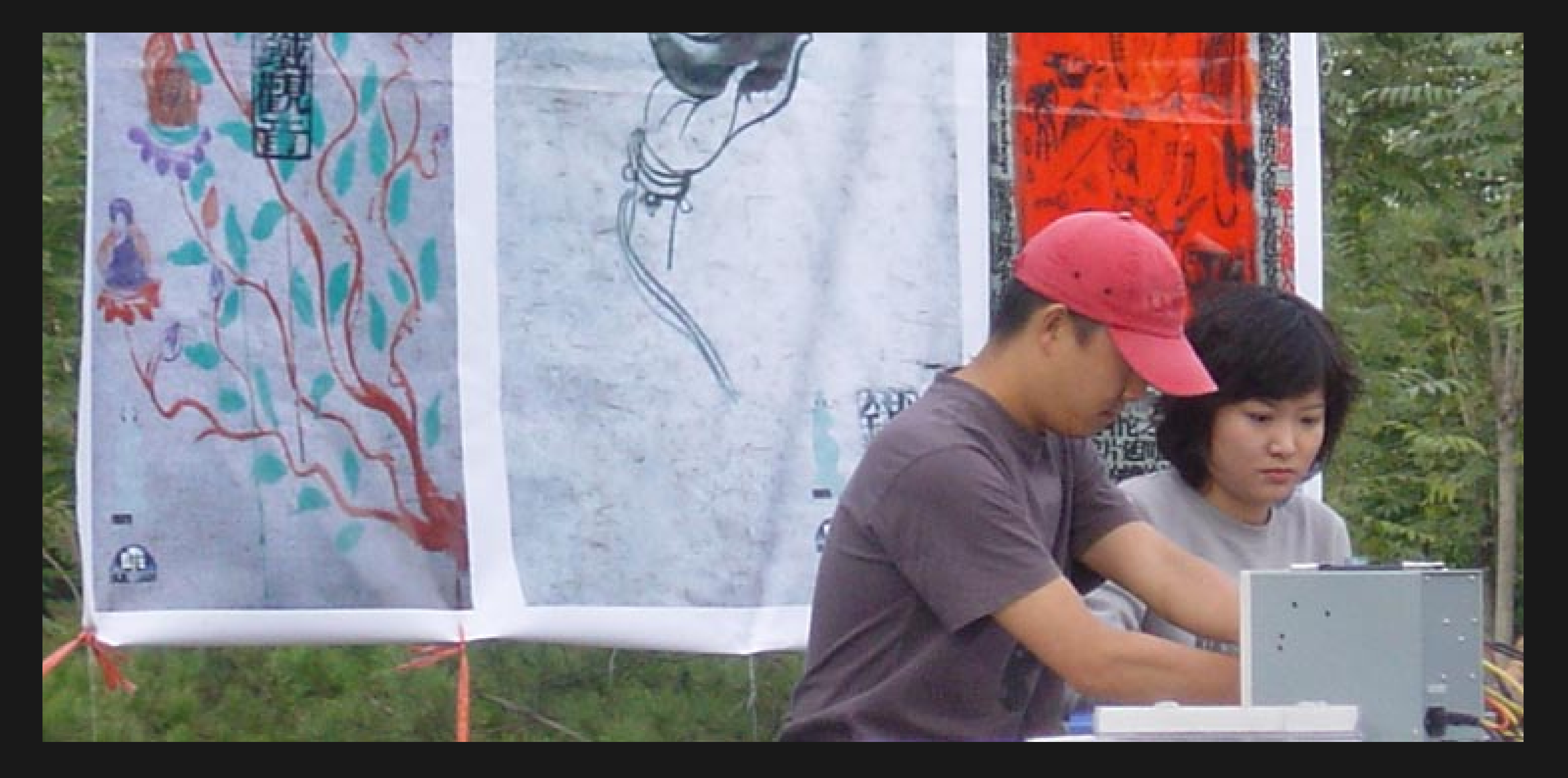
这是一个每周二举办的活动。主要内容是即兴音乐和声音艺术演出，也包括多媒体表演、讲座、workshop和短片放映，也会有一些独立音乐范畴的表演（是，范畴总是会模糊）。没有门票和赞助，所有艺人和工作人员都自费。这个活动的主要目标，是做一个交流的平台，作为一个更大的音乐/艺术生态的一部分。主办是观音唱片和Sub Jam的一众同人。

2005年5月，汽车电影院的两个好朋友酒吧开业，据介绍是在人工湖边。我去搂了一眼，人来人往，热闹非凡，里面是免费的朋克演出，外面草地上摆了十来张桌子，坐满了很久没见的老战士、资深文艺青年和新出来混的少年刀。人工湖在哪里，忘了看，只记得签了草原音乐节的合同，一番盘算，觉得这地方气氛很像河酒吧，又有草地，蝉鸣，应该搞点什么……回家去起名，把人工湖当作水，草地就算是陆，观音还是观音唱片的观音，观察的观，声音的音。有环境，有包容的态度，有种种平等的声音，可以把声音/音乐看做某种整体性存在的一部分，仅仅是一部分，这样比较好。后来活动开始了，才发现所谓的人工湖只比脸盆大一点，并且围满了钓鱼爱好者，那也没关系，水不在深。

关键是免费——水陆观音定律第一条。很多好东西都是免费的，比如晚霞和微笑，艺术也应该是，如果我做不到那么彻底，至少比没有强。两个好朋友酒吧的老板是宁夏人，单店那一帮的，也玩音乐，我们在河酒吧认识，气场合适。他们决定所有的演出都免费，正合我意。收费可以让观众严肃一点，我们早就饱受叽叽喳喳的折磨，但如果要做一个系列的活动，那演出就不是最重要的，交流才是，免费可以让这里有气氛，艺术也不一定非要有架子。

要再往前追溯，可以说到另一条定律。2004年我开始演出，从摇滚乐场景出走，10月去了趟欧洲，回来后活动越发频繁，觉得又回到了10年前做摇滚乐的感觉——单纯、快乐，有无限的热情。我、fm3、武权、王凡、718，偶尔还有窦唯，这样折腾到了2005年，大山子艺术节和大声展前后脚发生，各地的朋友相见甚欢。“革命不是请客吃饭，革命是请客演出。”这是水陆观音定律第二条。以前见朋友都是在酒桌上，很摇滚，但现在，如果改到舞台上，互相安排演出多好。这样更摇滚。后来我发现，有些人觉得我们疯了，办这种只有十几个观众的演出，要到什么时候才能事业有成啊。但是可能他们才疯了，快乐就是快乐，我缺的不是把自己体制化、有威严、掌握名利方面的资源，而是和大家一起玩。刚参加革命，可能都这样傻逼，没关系，我习惯了，何况还有好多人愿意一起玩。

需要的只是一个不大的空间，有演出设备，可以固定做活动，没有复杂的人际关系和利益关系。这些东西，两个好朋友都合适。周二通常没人演出，但我需要的观众应该不在乎周二就出来混——事实上，周末他们也没多少地方可去。然后需要一些人，喜欢音乐和声音，不指望靠这个糊口（至少不指望这里），也不觉得观众太少会让自己丢人。上述那批人，除了窦唯，都加入了这个行列，兰州噪音协会的柿子在北京读书，他也入伙了，差不多每周都来。还有白糖罐的老羊，中国惟一可以信任的独立音乐发行商，或者说一个摆摊卖盘的人，和我们一个系统，业务完全交织在一起。然后是观众，比如首都经贸大学的史阳，模范义工，后来发展为创作者。还有一个每次都来的，不说话，到现在都不知道他的名字。还有Blixa Bargeld和他太太朱亿尔，一对铁杆观众。还有一批以前的铁托、战士和组织者，像北京国际爵士节的主办人霍吾道，他说，北京已经很久没有这么有意思了——这些人都曾经长年出没在演出场地，可能水陆观音挽救了他们的审美疲劳吧。



第一次活动是6月21号。718做了关于合成器的讲座。我讲了藏密喉音。还组织观众（基本都是玩音乐的，其中THX和麻沸散后来都上了水陆观音的舞台）玩即兴。演出的有718、武权、小河、王凡，以及铁观音乐队的第一次演出——为了参加草原音乐节，我、张荐、吴俊德和欢庆组成了这个临时乐队，第一次演出的时候欢庆还没有到北京。后来，铁观音成了水陆观音的驻场乐队，从2人到8人，不固定，成员之间也可以组成好几个组合，乐器包括原声、电声和电子设备，比较EAI（电子原声即兴）。这个乐队的一个功能，就是拖各路朋友下水，不论民乐、摇滚乐、电子乐出身还是非音乐背景，都可以尝试一下进入新领域的可能。它直接实践水陆观音的实验态度，同时也延续着这些年来常规乐手跨界、转型的线索。

头几次都是下午开始，还放电影，比如Matthew Barney（借了798南门空间/思想手的投影仪，两个月才还）。后来实在太热，干脆挪到晚上9点。整个夏天，眼睁睁看着观众从几个到十几个到几十个最后变成一百多，酒吧里间是看演出的，吧台周围是社交的，酒吧外面另一套音箱在放着reggae，有人弹琴打鼓，一桌桌都是神仙一样闲散的大龄文艺青年。我们总结了一下：老外越来越多，30岁以上的越来越多，从事文艺工作的越来越多。9月，张荐发明了一个新词：散装88号。北京有这么一批人，从techno到摇滚乐，从画展到电影展，每年都在制造新的时髦，显然，声音艺术/即兴音乐被选为2005年的G点了。当有人在酒吧里面接吻的时候，我想，该收了——老羊可能更清楚一点，他说，人最多的时候一张唱片都卖不掉，后来变成20多人的时候却卖得不错。

应该说社交并不是坏事，至少水陆观音成了我的英语角。酒吧装修很简单，和老板兼吧员兼调音师高峰的风格一致。酒水挺便宜。来的客人中，有一批固定的宁夏乐手，再加上演出艺人的亲戚朋友，气氛总是比较家庭。人们在这里互相认识，交换想法，被启发，发起和讨论计划，不管是呼风唤雨的大腕，还是凑钱打车的学生，都混为一谈而且放松。10月4号，德国声音艺术组织Staalplaat Soundsystem在水陆观音的演出，那是最后一次看见乌秧乌秧的人群，天气冷下来，气氛也降了温，耳朵里钻进来的词，也渐渐向我们的主题集中了。人少比较好，举例来说，加拿大的Szkieve做过一个制作接触式话筒的workshop，之后用接触式话筒的人明显多了……显然，100多号人欢天喜地的时候，是没法焊铜线的。

我和其他演出场地也有合作，像798南门空间、798立方艺术中心、愚公移山，都会和水陆观音形成互补——这边是松散的聚会，没有钱，没有隆重介绍，节目随时更改，同样的艺人出现在那边，就变成正儿八经的演出，恨不得有人说话就拖出去毙了。这就是家常与台面的区别。水陆观音的一些观众，比如Blixa、以前在纽约开俱乐部做实验音乐的Michael Pettis、霍吾道、秦思源，还有老羊，会在其他地方做其他方面的事情，而水陆观音和他们一样，是某个网络中的一部分，大家互动，互补，互相映射。

英国乐评人Steve Barker在Wire杂志回顾2005年时说："Yan Jun's continuing kwanyin waterland (应该是Waterland KwanYin)night at the dos kolegas bar in beijing was the probably bravest and most successful night of free improv anywhere in the world."这话听得人心花怒放的。但水陆观音不是某一个人的，它有自己的生命。水，陆，观，音，这是一个很生态的词。现在我们所做的，就是继续作为音乐、文化、生活生态的一部分存在下去，并且尽力改善这个生态的局部，和整体。





通知

敬爱的各位读者好。

本刊物旨在进一步的传播我国发展中的声音艺术，也希望其能成为声音艺术在
我国发展的一个备忘录。但现实通常不理会艺术理想。
踉跄着将杂志做到了第二期，其内容已经可见，本编辑部人才实在是极其匮乏。
在这里，本刊物十分渴望各路精神饱满的老中青声音爱好者，能伸出援手，为本刊物，
为鸿扬祖国声音文化之大事，献出一点绵薄并且无偿之力。

希望有兴趣参加本刊物工作的好朋友们尽快联系:1980217@gmail.com

敬礼！

CSA编辑部







CHINESE NEW EAR 新耳朵

二零零六年一月